



## Enthymema XXV 2020

### Figure della madre nella poesia del Duemila: Elisa Biagini, Rosaria Lo Russo, Alessandra Carnaroli

Marianna Marrucci

Università per Stranieri di Siena

**Abstract** – Il saggio prende in esame tre libri di poesia pubblicati negli anni duemila che sono interamente incentrati su figure della madre e della maternità: *L'ospite* di Elisa Biagini, *Io e Anne* di Rosaria Lo Russo e *Sespersa* di Alessandra Carnaroli. L'obiettivo di questo studio è mostrare che in tutti e tre i libri l'attraversamento e la rielaborazione del mondo della madre è contemporaneamente una premessa e una figura della costruzione di una nuova soggettività e, in particolare, di una voce e di un'autorialità femminile in poesia.

**Parole chiave** – poesia del duemila; madre; relazione; soggettività femminile; epos.

**Abstract** – This essay examines three poetical works published in the 21<sup>th</sup> Century and focused on the figures of the mother and on motherhood: *L'ospite* by Elisa Biagini, *Io e Anne* by Rosaria Lo Russo and *Sespersa* by Alessandra Carnaroli. My aim is to demonstrate that in all three of these works the journey through and the reinterpretation of the mother's world are simultaneously a premise and a prefiguration of the making of a new subjectivity and female authoriality in poetry.

**Keywords** – 21<sup>th</sup> Century poetry; mother; relationship; female subjectivity; epos.

Marrucci, Marianna. "Figure della madre nella poesia del duemila: Biagini, Lo Russo, Carnaroli". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 647–72.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13702>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Figure della madre nella poesia del Duemila: Elisa Biagini, Rosaria Lo Russo, Alessandra Carnaroli

Marianna Marrucci  
Università per Stranieri di Siena

## 1. La rete della madre

sei nuovamente  
il tramite col mondo:

se non è l'ombelico  
è il cavo ottico  
adesso, altra  
fibra  
che regge i nostri acidi,

le tue parole  
colostro contro il buio

Questa poesia di Elisa Biagini si intitola “e-mother”; è stata scelta per chiudere la prima parte di un’antologia sulle relazioni matrilineari nella poesia italiana contemporanea (cfr. *Matrilineare*).<sup>1</sup> Si presenta organizzata in una parte centrale più lunga incorniciata da due distici. Eppure la forma tripartita nasconde un forte dinamismo interno. Ognuna delle tre microstrofe è una faccia della relazione con il materno: «tramite col mondo», cioè garanzia della possibilità di attribuire senso alla realtà circostante; fondamento dell’identità in quanto separazione memore di fusione (l’«ombelico»); lingua dell’origine del soggetto, intesa come nutrimento emotivo e creativo da recuperare («parole/ colostro contro il buio» - dove il taglio prodotto dall’*enjambement* porta in primo piano l’opacità, a livello di senso comune, della relazione metaforica tra «parole» e «colostro»). Ma l’organizzazione in strofe è in conflitto con una spinta centripeta diretta al verso-chiave («adesso, altra»), centro esatto del testo e separatore tra due parti geometricamente speculari ed entrambe proiettate sulla retta tracciata da «adesso, altra». Mettendo in relazione tra loro le parole delle due parti si generano ponti e polarizzazioni semantiche. Per esempio le parole «ombelico» (v.3) e «colostro» (v. 9) si riferiscono entrambe al nutrimento del materno, la prima per via indiretta (come memoria di una nutrizione che passava per il cordone tagliato alla nascita), la seconda direttamente, come sostanza che inaugura l’allattamento al seno. Si istituisce così un *focus* tanto sulla separazione quanto sulla sua riparazione. «Tramite col mondo» (v. 2) e «le tue parole» (v.8) si sostengono a distanza nel riferirsi alla funzione di mediazione linguistica della madre. «Cavo ottico» (v. 4)

<sup>1</sup> *Matrilineare* si presenta in continuità con un’antologia di poesia in lingua inglese, allestita dalle stesse curatrici sul medesimo tema tre anni prima: *La tesa fune rossa dell’amore. Madri e figlie nella poesia femminile di lingua inglese*, con saggi introduttivi di S. Vegetti Finzi e A. Salvo, La Vita Felice, 2015. La poesia di Biagini è tratta da un’antologia del 2003 (*Poesie dall’inizio del mondo*, Sossella).

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

e «fibra» (v.6) incorniciano il verso centrale con un discorso sulla comunicazione a distanza prodotta da un fascio luminoso, a tirar su ponti «col mondo» (v.2), «contro il buio» (v. 9). Il verso cruciale «adesso, altra» allude a un cambiamento, alla possibilità di fondare una nuova modalità di relazione con il materno e, per questa via, costruire una nuova soggettività. Se messo in relazione con l'avverbio «nuovamente» dell'*incipit* e con l'immagine («colostro contro il buio») che chiude la poesia prefigurando l'alimentazione di un varco di luce nel buio, il verso centrale apre al lettore la prospettiva di un superamento dell'indistinto e del pre-linguistico («il buio») per accendere («adesso») un'«altra» possibilità di individuazione, soggettivazione e presa di parola.

È interessante osservare come nei nove versi che compongono “e-mother” non ci sia traccia della prima persona singolare; le variazioni nella persona tratteggiano un percorso circolare, che dalla seconda («sei nuovamente») passa per la terza e arriva alla prima plurale («nostri acidi»), per puntare infine, di nuovo, sulla seconda («tue parole»). Il testo sembra disegnare un movimento di ritorno e uscita dalla fusione con la madre (la prima persona plurale), per separarsene indicandola come interlocutrice dalle parole-colostro, che permettono di andare «contro il buio», cioè contro l'indistinto. Ma questa spinta in avanti si manifesta dentro un'architettura dal profilo circolare. Sta qui la cifra formale del testo: linearità e simultaneità entrano in relazione dinamica tra loro in un modo che permette alla prima di far perno sulla seconda. La madre è convocata come eredità non solo biologica, ma certo anche biologica, lanciando fasci di luce su una genealogia che affonda nel «buio». Prima di tutto in questo senso, credo, deve essere inteso il titolo, “e-mother”: una figura arcaica e ultramoderna, vicina nella distanza, fisica e simbolica.

Come è stato notato (Magazzeni 20), l'immagine delle fibre e dei cavi ottici rinvia a quella del «cavo atlantico» presente in “Medusa” di Sylvia Plath. E non c'è dubbio che la seconda strofa dialoghi a distanza con quella poesia di Plath; si pensi soprattutto al verso «Old barnacles umbilicus, Atlantic cable», a cui “e-mother” sembra rispondere con «se non è l'ombelico/ è il cavo ottico/ adesso»: al telefono è subentrata la rete e le parole tra madre e figlia si rinnovano ancora disturbate. In questa prospettiva, la lingua inglese del titolo (e di Plath, ma forse anche *perché* di Plath) è spia di un'ulteriore complicazione della figura della madre, collocata in una sorta di *mise en abyme* e sdoppiata in una madre biologica e una madre letteraria. Ma Biagini va oltre Plath e in “e-mother” la rete, immagine disegnata anche dalla forma del testo, diventa allegoria di una relazione complessa e aperta, cioè da ripensare, con il mondo della madre.

In questa prospettiva, “e-mother” sembra collocarsi su un orizzonte non distante da quello a cui guarda Daniela Brogi quando, presentando le ragioni di fondo che hanno portato all'allestimento del volume *Nel nome della madre*, spiega:

Volevamo ripensare la figura della madre evitando di trattarla soltanto come portatrice di un destino biologico e di una funzione extrasoggettiva; ci interessava discutere di narrazioni che non archiviassero la maternità dentro il perimetro simbolico di un'origine lontana, di un ricordo, o di un feticcio ideologico; volevamo sperimentare uno sguardo che trasformasse il mondo della madre in un'avventura, in qualcosa che non “è” soltanto, ma che “esiste” nel tempo. Insomma: volevamo trattare la madre come un'identità culturale e relazionale, non solo emotiva, invece che come un monumento muto, pauroso e ingombrante. (9)

Brogi propone tre possibilità di ripensamento critico «in nome della madre». La prima possibilità riguarda la lingua e riprende le osservazioni di Spitzer sulla lingua «individuale» di

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

una madre:<sup>2</sup> la lingua della madre diventa «lingua delle emozioni» per eccellenza e strumento per nominare il mondo con le risorse dell'intelligenza empatica, che sono decisive «per agire creativamente sul proprio destino, oltre che sulle proprie opere». La seconda via di ripensamento critico riguarda «una situazione fondativa dell'arte del racconto»: la voce della madre che racconta storie è la «prima garanzia narrativa del mondo» e «luogo di rammemorazione», che aiuta a vivere («diberandoci dalle paure» e «aiutandoci simbolicamente a scampare i pericoli») e a ricordare; ecco che sono in gioco l'organizzazione della percezione del mondo e l'autorizzazione a parlare «a titolo di soggetti» produttori di sensi. La terza possibilità riguarda la relazione madre/figlia come «modalità fondativa dell'identità femminile» che può interessare, «come da sempre accade al tema padri/figli, tutto il genere umano», cosicché la relazione con il mondo della madre «non sia soltanto uno spazio fisico e simbolico genitoriale o filiale», ma un confronto con «un insieme di assetti del mondo» (Brogi 11-17).

Mettersi su queste piste di ripensamento critico durante la lettura di alcuni libri recenti di poesia può essere un esercizio utile alla comprensione delle ragioni profonde dei loro versi, delle voci e degli scenari che vi si delineano. Rimodulate e precisate in relazione alla poesia, le possibilità definite da Brogi possono anzi aiutare a individuare alcune macro-categorie di analisi, utili per entrare nelle pieghe e nelle aporie del riposizionamento in atto nella poesia italiana rispetto alle figure della madre, a diversi livelli: la lingua, con l'intersezione di altre lingue su quella cosiddetta materna, ovvero la prima lingua appresa che, nel campo poetico, è tutta da indagare in quanto lingua con un «carico di rappresentazioni a cui poco, o indirettamente» (Camboni 22)<sup>3</sup> le madri hanno contribuito; la voce, come garanzia di senso del mondo ed elemento che porta in rilievo la vocazione relazionale del soggetto; la necessità della (ri)costruzione di un'identità che deve fare i conti con l'accesso all'autorevolezza attraverso un ineludibile e intimamente conflittuale confronto con il mondo della madre.

L'obiettivo di questo studio è verificare le potenzialità di un ripensamento critico delle figure della madre come chiave per l'interpretazione di una parte importante della poesia italiana del duemila, quella scritta da autrici che, per quanto diverse tra loro sotto tanti aspetti, sono tutte alle prese con l'urgenza di una (ri)fondazione della soggettività poetica, in un percorso accidentato, in cui la definizione dell'identità e la ricerca dell'autorevolezza di una voce femminile passano anche per la relazione madre-figlia e trovano forma in una serie di raffigurazioni della maternità in cui questa è soprattutto dimensione negata o mancata, sdoppiata o dislocata, in ogni caso in crisi, per essere (forse) rifondata. Le pagine che seguono vogliono dunque essere una prima indagine sulle modalità di raffigurazione della madre e della relazione madre/figlia nella poesia delle autrici italiane contemporanee, a partire dall'analisi di tre casi specifici. Verranno presi in considerazione tre libri usciti tra il 2004 e il 2018, interamente incentrati sulla relazione matrilineare e sulla maternità: *L'ospite* di Elisa Biagini (2004); *Io e Anne. Confessional poems* di Rosaria Lo Russo (2010); *Sespersa* di Alessandra Carnaroli (2018).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Brogi si riferisce a quello che Leo Spitzer rileva in *Piccolo Puxi. Saggio sulla lingua di una madre*, pubblicato per la prima volta nel 1927 e ristampato nel 2015 (traduzione a cura di A. M. Babbi e M. Salgari, Il Saggiatore).

<sup>3</sup> L'osservazione di Marina Camboni che prendo a prestito si colloca all'interno di un discorso sull'importanza dell'opera di Gertrude Stein per tutta l'area della poesia sperimentale delle donne a partire dagli anni Sessanta.

<sup>4</sup> Anche *Madre d'inverno* di Vivian Lamarque (Mondadori, 2016) è completamente dedicato alle relazioni matrilineari, con uno sdoppiamento tra madre biologica e madre sociale. Ma la complessa e dolorosa rete di relazioni matrilineari (con le due madri, ma anche con la figlia) è la cifra costitutiva dell'intera opera di Lamarque, che merita perciò un'attenzione specifica rispetto ai casi presi in esame in questa sede. Peraltro il tema della madre è presente anche nella ricerca di altre autrici (si pensi, per esempio, a Maria Grazia Calandrone e Laura Pugno), ma i libri di cui si occupa questo studio hanno la peculiarità

## 2. *L'ospite* di Elisa Biagini

*L'ospite* esce nel 2004. Segna l'affermazione di Elisa Biagini come autrice di rilievo nel panorama della poesia di inizio secolo.<sup>5</sup> Il libro comprende 125 brevi componimenti. In otto casi Biagini ricorre all'inglese: dei quattro testi interamente scritti in questa lingua, uno è collocato nella posizione di rilievo dell'*explicit*; altri quattro, pur essendo scritti in italiano, hanno l'inglese nel luogo strategico del titolo. C'è quindi una lingua seconda che si insinua nella lingua madre, arrivando a occupare un posto di primo piano.<sup>6</sup>

La poesia che apre il libro si presenta sulla pagina con il carattere corsivo, esibendo subito lo statuto di corpo estraneo, o di didascalia, pagina non da pronunciare ma da utilizzare come foglio di istruzioni per la pronuncia di ciò che segue, o come componente verbale di un'installazione. È dunque un testo che ha una funzione strategica per l'intelligenza dell'opera e su cui vale la pena di fermarsi subito:

*C'è quell'altro  
bambino, che non  
cresce,  
che siede  
scuro, gli occhi  
due biglie – tutto  
abbozzato -, che  
ronza una sua  
storia su per i miei  
polmoni,  
che  
poggia la sua  
testa contro il  
cuore e mi fa  
buca. (LO 3)*

L'indicazione di scena dei primi versi si avvale di una deissi, per così dire, strabica: un'evidenza di prossimità («c'è») e l'indicazione di una distanza («quell'altro»). Sul piano formale, tutto il testo è sostenuto da una catena di *enjambement* che si snoda dal primo all'ultimo verso, ma anche dalla ripetizione, per quattro volte e sempre in posizione di rilievo, del pronome relativo «che». Il principio di germinazione (di frasi relative) che sostiene la sintassi viene inseguito e bloccato più volte dalla spezzatura («che non/ cresce»; «che/ ronzà»; «che/ poggia») e allontanato dalla frase da cui nasce. La forma di questo testo d'apertura si fonda, insomma, su un principio di interruzione sul nascere. E l'immagine che vi si disegna progres-

di essere interamente costruiti attorno ad esso. Proprio per la loro condizione di punte d'iceberg, tentare di interpretarne le direzioni di senso può essere utile come primo passo per comprendere il fenomeno generale. Da questo momento, per le citazioni, i tre volumi saranno segnalati con le sigle LO (*L'ospite*), IEA (*Io e Anne*) e S (*Sespersa*).

<sup>5</sup> Elisa Biagini aveva già pubblicato tre raccolte a fine Novecento: *Questi nodi* (gazebo, 1993), la serie *Morgue*, uscita nel *Sesto quaderno italiano di poesia contemporanea* (a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, 1998) e *Uova* (Zona, 1999), suscitando l'attenzione della critica soprattutto a partire dalla pubblicazione di *Morgue*.

<sup>6</sup> Non è una novità nella poesia di Biagini: il precedente, *Uova* (1999), è un libro bilingue, con testi in italiano e in inglese. Biagini, che ha studiato e lavorato a lungo negli Stati Uniti, è anche traduttrice di poesie e prose dall'inglese, una lingua, dunque, che rispetto all'italiano rappresenta l'altra sponda in un movimento continuo dall'una all'altra.

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

sivamente è quella di una maternità ipotetica e bloccata: un «bambino, che non/ cresce» e «mi fa/ buca». Questa figura di maternità offre al lettore alcuni indizi per avventurarsi nelle pagine successive. Parla, prima di tutto, di una difficoltà di accesso alla maternità, sia come relazione con la madre sia come dimensione compiuta e consapevole del soggetto. Presenta, inoltre, la maternità e il rapporto con il materno come annullamento di sé, che produce nel soggetto effetti di oppressione mortifera e svuotamento («poggia la sua/ testa contro il/ cuore e mi fa/ buca»). Si definisce, infine, nei termini di un aborto, per la precisione di un maschio, ovvero – fuori di figura – di un aborto come espulsione del maschile, come rifiuto di una prospettiva patriarcale sulla maternità (e dunque sull'autorialità), aprendo la strada di una rifondazione dell'idea di madre e di soggettività femminile. La difficoltà di questa ricerca è espressa da un uso potenziato dell'*enjambement*, vero e proprio coltello che affonda per separare il senso dalla relazione da cui prende corpo. E mentre «non/ cresce» mette in evidenza la negazione (piuttosto che l'elemento negato), un *enjambement* come «il/ cuore», per l'effetto di sospensione che produce sull'articolo, si configura in termini diversi. È frequente nei testi di Biagini, non solo nell'*Ospite*, la spezzatura che separa, come in questo caso, un nome e un articolo, oppure una preposizione e un verbo («per/ tornare», in un altro, significativo, testo del libro), insomma una parola con una funzione soprattutto semantica (un nome o un verbo) e una parola che serve per collegare, per specificare il senso in termini relazionali; da una parte una parola semanticamente *piena* e dall'altra una parola *vuota*.<sup>7</sup> Il gesto di lasciare in sospeso e mettere in evidenza la relazione a cui è legato il senso delle parole contribuisce a disegnare una soggettività che cerca di costruirsi dentro una dimensione relazionale ma che, proprio in questa ricerca, incontra degli ostacoli interni. E se un ostacolo dipende dalla stessa organizzazione in versi, viene in primo piano una difficoltà a prendere la parola come soggetto femminile e a farlo in una postura relazionale all'interno del codice poetico. D'altra parte la collocazione a fine verso produce un effetto di riempimento semantico di queste parole vuote, tale da spostare il fuoco del discorso tutto sulla relazione. Ed è proprio sulla tensione al contatto che si fonda il senso profondo della ricerca poetica di Biagini, per come lei stessa l'ha spiegato: «il tendere a, il dialogo, lo spostamento del nostro baricentro attraverso la parola, ecco il tentativo della poesia» (in *Poeti degli anni Zero* 64).

*L'ospite* è costruito su una relazione matrilineare. La figura della madre è dislocata nella nonna e quella della figlia nella nipote (ma viene detto esplicitamente solo a metà libro). Ed entrambe le possibilità – di madre e di figlia – vengono negate come identità dell'io, che ha «troppe uova nella pancia» (LO 5). La nipote e la nonna sono l'io e il tu di una relazione di ospitalità: ospite l'una dell'altra, in entrambi i sensi di ospitante e di ospitata. Il titolo del libro allude a una relazione fondata su identità reversibili e in quanto tali precarie, in crisi, che collassano l'una sull'altra, in linea con quella «continua tentazione di altro patita dall'io» che Cecilia Bello Minciocchi, commentando questo libro, ha ricondotto a indice di poetica dell'autrice (Recensione a *L'ospite* 131). Prestando attenzione ad alcuni indizi che Biagini ha collocato sulla soglia del libro, in particolare alle parole di Anna Achmatova poste a epigrafe («E tu, l'ospite terribile lasciasti entrare/ e con lei, faccia a faccia, rimanesti»), è possibile formulare una serie di ipotesi intorno al senso del titolo e, con esso, del libro. *L'ospite* «terribile» corrisponde a un modello femminile interiorizzato dalla figlia-nipote, che accoglie l'invasione per

<sup>7</sup> Mi riferisco alla tradizionale distinzione tra «le parole semanticamente piene (nomi, verbi, aggettivi, alcuni avverbi), che costituiscono la stragrande maggioranza del lessico di ogni lingua, e le parole grammaticali o funzionali (o parole vuote), numericamente molto più ridotte, che servono solo o soprattutto per legare tra loro le altre parole all'interno di frasi, periodi o blocchi di testo (articoli, pronomi, preposizioni, congiunzioni, molti avverbi)» (D'Achille 65).

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

trovarsi «faccia a faccia» con l'eredità delle madri e da qui far partire una ricerca di soggettivazione. Ma l'ospite «terribile» è anche lei stessa, la figlia/nipote, che entra nella casa di una nonna dedita a «fare l'ordine/ che ami soprattutto» (LO 17). Infine l'ospite è la casa stessa, come personificazione della nonna e come metafora del materno. È una casa-madre che tende a coincidere con lo spazio della cucina, allestita per il rispecchiamento, come emerge con evidenza in due testi della prima metà del libro:

Hai dato tanto cencio  
che ormai le mattonelle sono zolle,  
sudano come campi da golf.  
Questa cucina mappata,  
ogni fessura, i confini:  
conosci la tua terra, ogni tipo di polvere,  
e chi entra  
ed incrina lo specchio,  
paga un dazio nella tasca del tuo grembio. (LO 18)

E una trentina di pagine più avanti:

mi specchio ancora  
in questi piatti  
verde piscina, ogni  
forma di pentola  
una bussola per  
tornare da questo  
muro intero, al buco  
nero che è la tua  
cucina. (LO 52)

Tra i due componimenti ci sono delle corrispondenze interessanti: «questa cucina» e «la tua/ cucina»; «confini» e «muro intero»; «lo specchio» e «mi specchio»; «chi entra» e «per/ tornare». Hanno in comune il riferimento a un luogo (la cucina), alla sua chiusura (i confini, il muro) e ad alcune azioni (il rispecchiamento, l'orientamento e lo spostamento dall'esterno all'interno, con l'entrata - prima - e il ritorno - dopo). Avvicina i due testi anche il protagonismo degli oggetti (cencio, mattonelle, specchio, grembio, piatti, pentola, bussola, muro), che sono metonimie della figura della nonna e della sua relazione con la nipote. Ma, a guardar bene, questi punti di contatto disegnano una linea curva, che cambia direzione. La cucina-madre si definisce prima come temibile spazio di esercizio del potere, protetto da confini che escludono chi disturba il rispecchiamento (il dazio da pagare alla «tasca del tuo grembio»), poi come punto di collasso gravitazionale continuo a cui «tornare» (con la metafora del «buco nero», ripresa, poche pagine più avanti, da quella della nonna «calamita del mondo», LO 65). Il primo testo disegna uno scenario dominato da un controllo e da un protezionismo identitario che escludono la separazione, mentre il secondo allude a un cambiamento che coincide con la necessità di un ritorno. Sia i tratti di attrazione sia quelli di clausura vengono presentati come dati oggettivi (il «buco nero» «è» la «tua cucina») e messi a distanza dal soggetto, soprattutto tramite il ricorso al pronome indefinito «chi»: ad alterare il rispecchiamento, incrinando lo specchio, è una terza e indeterminata persona. Così il gesto di incrinare lo specchio, ovvero di rompere la continuità matrilineare, va in primo piano rispetto alla persona che lo compie, con un effetto di de-soggettivazione. L'io dell'*Ospite* parla soprattutto per interposizione degli oggetti («questi piatti», «questo muro») e si manifesta quasi soltanto indi-

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

rettamente, attraverso una ricerca di contatto che trapela dal ricorso ossessivo ai segni della deissi.<sup>8</sup> Del resto l'esistenza stessa della nonna è legata agli oggetti. I suoi contorni, infatti, si definiscono attraverso la mediazione di una serie di metonimie oggettuali, a partire dall'enumerazione che accompagna la sua prima comparsa in scena: «Coperte, asciugamani, tovaglioli,/ federe, tovaglie e poi presine». E la prima risposta a un'eredità del materno che ha come correlativo oggettivo il corredo di biancheria è la sua riconversione a costruzione bellica: «ci facciamo una trincea». Da strumenti di continuità e reiterazione del destino materno, gli oggetti dell'eredità della nonna diventano componenti di un dispositivo di separazione e di difesa:

Questi panni che non mi copriranno  
perché sola nel letto  
perché con troppe uova nella pancia,  
sono muro,  
fortezza, intera rocca,  
un fossato di lenzuola nuove. (LO 5)

La rifunzionalizzazione degli oggetti, sostenuta da deittici che indicano prossimità («questa roba», «questi panni»), accade repentinamente e assume i contorni di un evento; il suo accadere è segnato dal brusco passaggio dalle misure dell'endecasillabo e del settenario al breve e scandito quadrisillabo «sono muro». Insieme alla prospettiva matrimoniale, il soggetto, che ha «troppe uova nella pancia», esclude dal proprio destino anche la possibilità di essere madre, non senza ambiguità e sensi di colpa («non la merito»). La negazione dell'accesso alla maternità e la rottura della continuità matrilineare sono il punto di partenza di un processo di rielaborazione del rapporto con il mondo della madre e della ricerca di uno sguardo che punta verso una nuova soggettivazione. In tutto il libro gli oggetti che nella prospettiva patriarcale appartengono alla vita domestica femminile diventano strumenti di violenza reciproca tra l'io e il tu. Il corpo della nonna si fonde con gli oggetti di un quotidiano reificato, tra le stoviglie, il cibo, la maglia e l'ago, un ago con cui tuttavia cuce «gli orli» (LO 6) e ricama motivi ornamentali («fiori, animalotti o greche» LO 5), ovvero definisce il disegno del destino di una nipote «fatta a maglia» (LO 64), replicando in esso la propria claustrofobica alienazione a «casa», ovvero a contenitore che da protettivo si fa mostruoso e invade il corpo:

Il corpo non esiste in questa casa,  
cera e bucce di tappeti  
per contenere l'urto del sudore,

<sup>8</sup> Biagini esaspera, ridefinendone la funzione in rapporto alla propria ricerca, un aspetto della poesia del secondo Novecento individuato da Enrico Testa (la «presenza, in apertura di testo, dei segni della deissi: indicatori di tempi, luoghi e persone non direttamente riconoscibili e non sempre recuperabili attraverso lo svolgimento tematico del 'discorso' successivo, consegnano il lettore a situazioni che sfuggono ad una lineare comprensione, mimando così l'inquietudine che percorre la relazione con l'alterità», Testa E. 149) e da Paolo Giovannetti, per il quale è un elemento caratteristico dell'oralità la cui «forte ripresa» in poesia «produce effetti spesso destabilizzanti», tanto che il riferimento alla situazione discorsiva «si traduce nel trionfo di luoghi evanescenti, irreali» (Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea* 79), poi riconosciuto da Paolo Zublena come uno dei modi in cui la poesia di ricerca del secolo presente dissemina il senso (sarebbe una delle «procedure che riducono la linearità del discorso e danno luogo non a una sparizione del senso, ma a una sua disseminazione, che revoca ulteriormente in dubbio il postulato di un soggetto unitario, resecando alla base l'ipotesi di un suo coerente "voler dire"»). Nel caso di Biagini la disseminazione semantica riguarda in primo luogo l'identità e la voce femminile.



## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

tossine di memoria che macchiano i divani:

e a me  
qui  
si schiodano gli infissi, cedono,  
i gomiti si sfaldano (LO 38)

Affollano i versi di questo libro non solo nomi di oggetti inorganici (le tazze, le piastrelle, i lavandini, gli infissi, i divani), ma anche elementi organici, come l'acqua e, oltre al corpo, il cibo. E nella relazione di ospitalità avviene una metamorfosi dei corpi in oggetti o in cibo, cosicché la distanza tra le due ospiti è per un verso accentuata dalla «mediazione oggettuale» e per un altro annullata e superata per «reciproco cannibalismo, in odore di autofagia» (Bello Minciocchi, Recensione a *L'ospite* 131). La metamorfosi poggia su un effetto di «tendenziale indistinzione tra organico e inorganico» (Cortellessa 561), che ricalca nei corpi la relazione di ospitalità tra un io e un tu reversibili, fusi eppure dislocati per mediazione oggettuale, così come si presentano con particolare evidenza in questi distici della parte finale dell'*Ospite*:

Noi ci tocchiamo  
con le forchette dei

bracci-rami nostri  
tagliati,

allineati come  
tovaglioli,

ci accarezziamo  
con delle presine. (LO 115)

Più che linguistico («Tra noi la voce non/ conduce e arriva»), il codice da cui passa la comunicazione tra l'io e il tu – ha scritto Bello Minciocchi – qui «appare corporeo e alimentare». Ma l'alimentazione con cui l'una ha costruito l'identità dell'altra («Mi hai scritta col tuo cibo» e «Ti mangio nella pasta/ ogni domenica,/ nella pressione del sugo sottovuoto» LO 16) divora i corpi stessi: il corpo che mangia è insieme mangiato dall'ospite. L'esito è un «inquietante stravolgimento fiabesco» (Bello Minciocchi 132):

Nonna, mano  
di lupo,  
apri  
la tua voce, apri  
la mia gola per  
riempirmi anche meglio  
di cibo, per usarmi le  
corde per stendere i  
panni (LO 75)

Sono immagini che disegnano un crescendo di violenza: dalla doppia esortazione ad aprire la «tua voce» e la «mia gola» alla prospettiva del nutrimento coatto e dell'abuso delle corde vocali, adibite a strumento di una delle tradizionali occupazioni femminili. Alla resa del picco di stravolgimento (l'amputazione della voce) in cui culmina questa *climax* concorrono gli *enjambement*, che tagliano via di netto i nomi dagli articoli. Da voce che penetra nel respiro («Non ti vedo persona/ ma voce che scarnifica l'orecchio,/ violento ronzare nei polmoni» LO 9), la nonna si fa presenza che torna «in/ gola la mattina» (LO 34) e «dalla/ voce/ mi esci

## Figure della madre nella poesia del duemila Marianna Marrucci

verticale» (LO 60). L'io assume dentro di sé il corpo dell'altra e ne stempera l'identità e l'eredità in una, scrive Bello Minciocchi, «biologica sepoltura» (131):

Sono io che  
ti ho succhiato  
i polpastrelli, fino  
a perderti le impronte  
digitali

che non  
mi ritornassi ad  
inquinare, che anche  
tu non ti riconoscessi

come spenta la luce. (85)

Quello che viene messo a punto nell'*Ospite* è, insomma, un programma di paradossale matricidio sotto forma di matrifagia: «per far pulito/ e presto, ti/ mangerò» (LO 93). È un matricidio paradossale, perché anziché configurarsi come annullamento dell'origine, si realizza attraverso il suo assorbimento. Il libro racconta una metamorfosi che attraversa e rielabora l'eredità del materno per via indiretta (risalendo alla nonna), la divora per sottrarla all'immaginario patriarcale e «rimettersi al mondo» rifondando il mondo della madre (Irigaray 28). Così quella «tentazione di altro patita dall'io», secondo la definizione di Bello Minciocchi a cui già ho fatto riferimento, e l'«autopetrarchismo» per cui non l'oggetto del desiderio ma il soggetto viene «notomizzato e scomposto», di cui ha parlato Andrea Cortellessa (562), sono riconducibili e a loro volta conducono alla relazione con una genealogia femminile: scandaglio autoptico e tentazione di altro sono due facce della ricerca di una soggettivazione, della (ri)concezione e della (ri)costruzione di un soggetto autorevole, cioè autorizzato a dire *io* in relazione agli altri e al mondo esterno, ponendo fine alla condanna che l'ha relegato a oggetto del desiderio.

Se considerati da questa prospettiva, assumono un rilievo particolare i quattro riferimenti diretti alla gravidanza e al parto presenti nel libro. I primi due sono nella prima metà, a distanza di sole due pagine l'uno dall'altro; e sono entrambi mortiferi, per le madri e per le figlie. Il primo è in uno dei testi più lunghi (26 versi): è sfogliando un album fotografico che la «mano sismica» indica «facce di colonnelli/ di donne spente dai parti e dal busto/ che pressa il respiro e la fuga», donne attraversate da una «linea sottile d'oppressione». La risposta dell'io è la ripresa anaforica, a salti e con lievi variazioni, del verbo pensare coniugato alla prima persona: «e penso al tuo»; «e penso a te»; «Ripenso» (LO 21). Il testo che compare due pagine più in là si conclude con un'immagine di morte in utero, affidata all'endecasillabo «me che affogo nel liquido amniotico». C'è un dato che non mi sembra trascurabile: l'aborto del soggetto trova espressione nel verso della tradizione metrica italiana, così come l'immagine delle «donne spente dai parti»: è, infatti, un endecasillabo anche il verso «di donne spente dai parti e dal busto». Tornerò più avanti sul cortocircuito tra certe immagini e le forme canoniche della poesia. Ciò che intanto è da notare in questo testo è per un verso l'annegamento del soggetto in un liquido amniotico a funzionamento invertito, cioè causa di morte anziché ambiente vitale, e per un altro la sua oggettivazione in un *me* non visto dal tu («e non vedi») e colpevole («e la mia colpa») di aver infranto le regole («de tue regole infrante»).

Nella seconda parte dell'*Ospite* il parto è associato non tanto a una nascita quanto a una *rinascita*:

il cullare del  
treno ti  
ritorna al

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

tuo parto: sei  
rinata ai tuoi  
occhi stanotte (LO 99)

Sono da notare la brevità acuminata dei versi, con la fine per così dire tagliata, che lascia in sospensione, per effetto degli *enjambement*, parole con funzione relazionale («del» e «al») e deitica («ti», «tuoi»), cioè volte a chiamare in causa un rapporto e, in particolare, quello con l'interlocutrice, che si vede «rinata». L'ultimo riferimento al parto è poche pagine più avanti:

nel buio  
tondo  
color dello  
stomaco sei

incinta di  
te stessa

finalmente (LO 105)

Alla brevità dei versi, tagliati anche in questo caso dall'*enjambement*, si aggiunge qui l'organizzazione in strofe sempre più ridotte, fino al verso isolato della chiusa. Osservando bene questi ultimi due testi nel loro insieme, si nota che la loro forma costeggia quella del sonetto: tredici versi il primo, quindici il secondo; un'unica strofa il primo, quattro il secondo, ma con un numero di versi progressivamente dimezzato (8, 4, 2, 1). Rispetto alla forma del sonetto, viene messo in scena un processo di contrazione (nella lunghezza dei versi) e apertura (delle strofe), con i versi che si slacciano l'uno dall'altro. Al disfarsi della forma (elaborata da una tradizione patriarcale) corrisponde il farsi della madre, tramite una gestazione di sé che è premessa indispensabile alla costituzione di un soggetto femminile capace di dire *io*.

Subito prima di questi due testi centrati su immagini di rinascita, Biagini ha allestito una vera e propria estroflessione della gestazione, in un testo cruciale, a mio parere, per l'intelligenza del libro:

Questo io  
voglio come  
eredità:  
A4 e A4  
di pelle -  
come già pronta per  
la mia  
stampante -  
per dare  
giusta  
forma a  
questa  
Storia (LO 98)

La pelle, «tegumento individuante» a confine tra corpo e mondo (Cortellessa 563), da involucri, come corpo femminile contenitore e strumento della creazione, si fa pagina su cui stampare una *Storia* da dare al mondo. La figura dello scuoiamento, con la «disgregazione dei margini dell'Io» (Cortellessa 563), si coniuga a quella della scrittura e della creazione artistica che dà una forma al narrare: rovesciamento dei margini e (ri)cucitura, disgregazione dell'identità e sua (ri)fondazione sono i due poli tra cui si muove la ricerca di una voce. Così questa maternità ripensata alimenta la fondazione di un soggetto nuovo in poesia («questo

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

io/ voglio come/ eredità): eredità della relazione matrilineare (*voglio questo io come eredità*); ma ricomponendo diversamente l'ordine delle parole (*io voglio questo come eredità*) ad essere indicato è ciò che segue, ovvero il supporto sul quale dare la "giusta forma" (una forma nuova per un soggetto nuovo) a «questa Storia», quasi prefigurando un possibile *epos* di fondazione di una soggettività femminile.

La conclusione dell'*Osipite* è affidata a una poesia interamente in inglese, che finisce con il verso «and I begin» (LO 130): un inizio, ma in un'altra lingua, che coincide con quella di certe madri letterarie, come Sylvia Plath e Anne Sexton, da Biagini frequentate e tradotte. Del resto l'uso dell'inglese era già stato, nel libro bilingue *Uova*, un viatico al corpo a corpo col problema identitario; come ha opportunamente notato Bello Minciocchi, è in gioco «il rapporto del sé con un sé diverso nella corporeità della lingua, rapporto biograficamente sperimentato in un lungo soggiorno statunitense, tra l'io-in-lingua-italiana e l'io-in-lingua-inglese: "Ho scritto di me in altra lingua / e sognato doppiata / pesato in modo diverso, altre molecole / e la distanza non è mai la stessa"» (131).

### 3. *Io e Anne* di Rosaria Lo Russo

Nel 2013, con *Poema 1990-2000*, Rosaria Lo Russo mette il sigillo alla propria ricerca tardo novecentesca, storicizzandola e collocandola in prospettiva. Il libro riprende e ricombina testi già editi, per disegnare un unico e unitario poema di fondazione del soggetto femminile svoltosi nell'arco dell'ultimo decennio del Novecento - ma la datazione è insieme «veridica e vaga, certo emblematica» (203), insomma allegorica. Necessaria premessa di questa operazione è un libro (con cd) pubblicato subito prima, nel 2010: *Io e Anne. Confessional poems*, che comprende, tra gli altri, alcuni dei testi poi subito confluiti in *Poema 1990-2000*, ovvero la serie "La ragazza di Sanfrediano" (contenente "Sanfredianina", del 1993 e già pubblicato nel 1996), e "Sonettessa", non a caso poste rispettivamente ad aprire e a chiudere quella «ricomposizione del libro-vita, libro-voce e libro-*actio*, in un intero, in un *tutto intero* ricco di scene e quadri diversi, di frizioni esistenziali e letterarie, sovrabbondante, compiuto e coscientemente proiettato al(la forma) *Poema*» (Bello Minciocchi, "L'epica della voce, l'epica della storia" 8).

Per più di una ragione, allora, si può leggere *Io e Anne* come ultimo atto, sul piano cronologico ma soprattutto su quello logico, del percorso che conduce all'allestimento allegorico del *Poema 1990-2000*. Se tutti i testi di quest'ultimo, «in conformità alla loro aspirazione arcaicamente poematica», sono stati scritti come dice Lo Russo «per essere letti ad alta voce in pubblico» (204), ma appaiono adesso solo su carta, quelli di *Io e Anne* sono accompagnati da un cd vocal-musicale in cui la traduzione dalla lingua di una madre letteraria e la vocalità della figlia in corso di riconoscimento e individuazione come voce autonoma - non più «figlia di solo padre»<sup>9</sup> - fanno sistema tra loro. Così il genere *confessional* viene messo a reagire con l'aspirazione poematica, con un *epos* di fondazione della voce. La parola dell'io che si confessa (senza quasi mai dire *io*) prende corpo attraverso la traduzione delle parole di Anne Sexton,<sup>10</sup> con le cui *performance* dialoga il «paesaggio pop» inciso nel cd allegato,<sup>11</sup> ed è rifratta at-

<sup>9</sup> "Figlia di solo padre" aveva intitolato Lo Russo un suo saggio dei primi anni Novanta, pubblicato su *Semicerchio*, a. XI, n. 1-2, 1994.

<sup>10</sup> Lo Russo si è dedicata per lungo tempo alla traduzione delle poesie di Sexton, curandone tre volumi in italiano: *Poesie d'amore* (Le Lettere, 1996), *L'estrosa abbondanza* (con A. Satta Centanin e E. Zuccato, Crocetti, 1997) e *Poesie su Dio* (Le Lettere, 2010).

<sup>11</sup> Nel cd i testi sono eseguiti per voce di Rosaria Lo Russo, con un piccolo contributo di Teodora Emily Kirk, e musiche di Mondo Candido, un gruppo formato da Alessandro Querci (basso elettrico) e Simone Marrucci (chitarra elettrica). Ha scritto Siriana Sgavichia che la voce di Lo Russo è «con-

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

traverso parole altrui: sono le parole del contesto familiare, sociale e culturale in cui si colloca la storia. Il libro è costruito a specchio, da una parte *Io* (i testi della figlia), dall'altra *Anne* (i testi della madre fatti propri dalla figlia per la maggior parte tramite la pratica traduttiva).<sup>12</sup> Ma già la prima parte è intessuta di richiami più o meno espliciti alle poesie di Anne Sexton, micro-citazioni e soprattutto epigrafi bilingue, che riportano anche sulla singola pagina il geometrico rapporto a specchio su cui si fonda l'architettura dell'opera, tanto sulla carta quanto nel cd.

Il libro prende avvio con “*Diario ovvero Il libro dell'esperienza ovvero Storia della mia vita* (come un proemio)”, un poemetto in ventiquattro strofe di cinque versi ciascuna. La regolarità strutturale contiene una tendenza all'irregolarità, nel ritmo e nelle rime, e al progressivo allentamento della tenuta metrica in direzione di versi lunghi e più accentuate discrasie all'interno delle singole strofe. Questa irrequietudine ritmico-metrica interna alle strofe è controbilanciata, oltre che dalla regolarità della macrostruttura, da una ricerca continua di parallelismi, tramite riprese e ripetizioni interne alle strofe ma anche tra una strofa e l'altra, che surrogano la presenza di uno schema regolare nella rima e nel metro. Si riscontrano per esempio, anche al confine tra strofe, anafore, epifore ed epanalessi, epanadiplosi e molte assonanze, a fronte di rime sporadiche e perlopiù a distanza o tra versi di due diverse strofe. D'altra parte l'uso qualitativamente abnorme dell'*enjambement* complica in alcuni casi l'unico elemento di regolarità presente nel testo, ovvero l'organizzazione in strofe, mettendola in mostra, come nel caso di «psico-//analisti» e «toccando-//mi». Si tratta, insomma, come recitano ironicamente i versi finali, di un poemetto composto in una «onesta pseudo rima» (IEA 17), che vuole essere, come spiega la parentetica del titolo, «come un proemio». È insomma la parodia, «onesta» come si addice al genere *confessional*, di forme poetiche ereditate dai padri: la denuncia di una costitutiva impossibilità a praticare quelle forme, se non per via parodica, come ripetizione a distanza critica, tra complicità e distanza (cfr. Hutcheon). Sul piano metrico il verso libero di Lo Russo spinge verso il limite il campo d'azione che Franco Fortini ha descritto nei termini di citazione di una regola, perché allude alla forma metrica dalla quale intende affrancarsi. Il risultato è una parola intimamente e necessariamente *bivoca*: attraversata, cioè, da due intenzioni di senso (cfr. Bachtin).<sup>13</sup>

Nelle prime strofe di questo testo d'apertura si esprime con chiarezza un'interdizione al materno, attraverso l'evocazione dell'anoressia che occupa tutta la quarta strofa:

Polverizzarmi le ossa  
spargere le ceneri di me  
sul proprio capo, ridursi  
così piccina e fragile da  
essere per sempre una figlia (IEA 12)

La protagonista non è mai pienamente un soggetto: prima pronome indiretto di prima persona singolare («polverizzarmi» e «di me»), poi allusa con un riflessivo («ridursi»), infine, nelle ultime due strofe, descritta in termini di distanza e indeterminazione. Il ricorso al modo

trappuntata dai ritmi elettronici» di Mondo Candido all'interno di una «ardita appropriazione – consapevolissima – poeticamente funzionale alla performance sperimentale che incorpora anche attraverso la lettura e la voce i motivi e i temi della poesia di Sexton», anche lei «sperimentatrice di collaborazioni con musicisti» (Sgavicchia) nelle sue *performance pop*.

<sup>12</sup> Delle diciotto traduzioni accolte nella seconda parte del libro quattordici sono di Lo Russo, tre di Edoardo Zuccato e una di Aldo Nove (pseudonimo di Antonello Satta Centanin).

<sup>13</sup> Sui modi della parodia nell'opera di Lo Russo e, più in generale, nella poesia contemporanea si veda Cortellesa, *Explicit parodia* (44-60).

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

infinito oscura e opacizza il soggetto, con effetti di ambiguità tali che l'azione di spargere le ceneri «sul proprio capo» potrebbe essere attribuita tanto a «me» quanto a terzi, restituendo un'immagine di senso di colpa che da «me» si proietta su altri. Sono da notare, inoltre, l'attacco giambico del verso «così piccina e fragile da» e l'*enjambement* che lo taglia di netto e porta in primo piano la ferita da cui origina l'«essere per sempre una figlia», dato che si specifica solo nella strofa seguente, per effetto di un ulteriore *enjambement* per così dire a sorpresa, come «figlia// di papà». Lo stato di eterna figlia è ricondotto a una colpa: quella che l'ha fatta «figlia di solo padre» e distante dalla madre. La madre, come figura biologica e sociale, è quella che la rende «piena di pianto agli occhi» per uscire di scena («uscivano la sera») e riapparire dislocata in oggetti transizionali e alter ego:

e io restavo coi balocchi rotti  
a mangiarmi le unghie dei piedi.  
Il Bimbì Rosso e l'Orso Pillo

dormivano sodo con me. Poi  
ebbi per alter ego la gatta Trilla,  
femmina al posto mio le facevo  
partorire molti gattini e li baciavo tanto  
ma tanto, dormivano sodo con me. (IEA 12-13)

Delegata alla gatta Trilla l'identità di genere, coincidente *in toto* con la funzione materna, la protagonista si presenta all'insegna della negazione: «Negata per gli sport», «venni// meno. Venni meno», «Né carne né pesce», «non andavo più a trovare», «Non andavo alle feste», fino a un «Non avere più fame,/ non sentire più i sapori, gli odori» di un'anoressia messa a distanza di sicurezza dal soggetto attraverso il ricorso al modo infinito.

Alla condizione anoressica si associa la ricerca di altri modelli femminili («accompagnavo un'orfana/ in cerca di accoglienza»): le mistiche, madri spirituali («santa giovanna pura e perfetta» e, infine, «teresa» di cui si vuole avere «la penna e il castigliano», ma «soprattutto la sua fede nella vita»), e le autrici, madri letterarie («non ero una colette», «quasi morivo di consunzione come gaspara», fino ad approdare all'identità di «poetina da mezzo rigo sulla garzantina,/ come diceva vivian»). Una «poetessa normodotata» che, «allergica alla vita in forma latticina», è passata attraverso la maternità alienata di un corpo «in affitto alla gestazione» (IEA 15-17).

Dopo una rassegna di madri in figura («dì, all'incrocio di tante Madonne/ occhieggianti/ -regali e vane-/ col bambino/ occhieggianti col bambino ben stretto», «Quante madonne bambine col bambino» IEA 24, 31), tra cui spiccano, ai poli opposti, le figure realistiche (ma emblematiche) dell'Angelina, parodico esito della donna angelicata («Tredici anni/ tutta pura/ ma la materna struttura/ già ce l'ha, l'Angelina/ che adesso s'è sposata/ c'ha i figlioli, ne voleva tanti» IEA 25), degna del canto di un ipotetico e ipotizzato *io poeta*, maschio e maschera di Cecco («Oh s'io fossi un poeta/ ti canterei grassoccia e villanella/ Angelina» IEA 27), e della «vedova siciliana,/ che gli era morta la bambina» (IEA 28), ricompaiono le figure del padre e della madre, in due testi consecutivi di impianto allegorico, che hanno in comune il titolo in parentesi: «(Piccoli abusi)» e «(Menarca)».

«(Piccoli abusi)» è composto di dieci versi lunghi dalla forma bipartita fortemente sbilanciata: dal primo verso isolato si stacca una strofa di nove versi. Un così accentuato squilibrio tra le due parti è leggibile come espressione dello squilibrio che informa i rapporti di forza ogni volta che avviene un abuso. Dopo un dominio assoluto della terza, nel finale affiora la prima persona, ma non con la funzione di soggetto; infatti nell'ultimo verso («o indica l'impertinenza da caricatura del potere che ci abusa» IEA 33) protagonista è il potere che si esercita su un *noi* fatto oggetto. La dimensione plurale è una spia importante. L'abuso è in-

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

sieme concreto e figurale, individuale e collettivo, privato e pubblico. Peraltro già il titolo ricorre al plurale *abusi* (a cui si associa un antifrastico *piccoli*). Qui la poesia *confessional* si tinge di *epos*, perché veridica e allegorica insieme: si parla di quello specifico caso di abuso nel cerchio domestico per parlare dell'abuso che accomuna *Io* a *Anne* e che riguarda tutti i soggetti femminili abusati e trasformati in oggetto dal potere di una tradizione lirica patrilineare.

Il successivo “(Menarca)” torna sulla violenza del rapporto incestuoso con il padre. Riappare in scena la figura della madre, prima dislocata nella Graziella, «tozza e grassa/ nutrice», poi come «femmina di casa» che «tradisce la femminilità» (IEA 34, 35): è alleata del padre detentore del potere, così come la sua controfigura, la nutrice Graziella, è alleata sua. Il soggetto, vittima di una catena di tradimenti e abusi, scompare e lascia spazio, nei versi che raccontano la consumazione dell'incesto, alla terza persona, dato che la sua permanenza in scena è possibile solo in funzione del padre, da cui riceve infine un compenso:

Fra istrioniche grida d'iniziazione tribale  
fu informato infine il capitano galeotto,  
che in santa pace consumò dopo il pasto l'incesto:  
nel tardo pomeriggio ricevetti, in compenso,  
un mazzo di fiori con tanto di biglietto  
alla sua «donnina». (IEA 35)

I richiami a livello fonico tra *pasto*, *incesto* e *compenso* disegnano un cerchio che tiene insieme la violenza e la sua sublimazione nella lode. Il rito di iniziazione alla fertilità, allegoria della creazione artistica, consiste dunque nell'alienazione a oggetto di lode.

A “(Menarca)” segue una serie di componimenti autonomi ma anche fortemente connessi tra loro. Vi ricorrono immagini legate al concepimento e alla nascita, alla gravidanza e al parto. Tra gli altri spiccano “Dei loro amori so tutto e non so niente”, “(Maternità)” e “Maternità spirituale (filiazione partenogenetica)”.

Il primo, in versi lunghi e lunghissimi, è organizzato in due parti, entrambe precedute da alcuni versi di Anne Sexton, che hanno una doppia funzione: introdurre e dividere a metà il componimento. I versi in lingua originale sono disposti a specchio rispetto alla loro traduzione in italiano, così come le due parti del testo si specchiano l'una nell'altra. D'altra parte l'elemento della duplicazione è ricorrente anche nelle immagini e nelle figure: il dato contenuto nella «legenda fotografica» riguarda «due ragazzi» e il corollario è l'origine «da buona duplice famiglia»; ma ancora più interessante è l'immagine che affiora nei versi conclusivi della prima parte (e che sarà ripresa nella seconda), quella del «riconcepimento», che allude a una duplice nascita per effetto di un rifacimento: «Fui riconcetta poi, altroché/ molto ma molto dopo – e da me -: da me rifatta/ come si fa con le penne strascicate». Seguono le parole di Sexton, con relativa traduzione in italiano: «*What I want to say, Linda, / is that women are born twice. / / Linda, ciò che voglio dirti / è che le donne nascono due volte*». L'idea stessa del «riconcepimento», quello mio proprio, è avvalorata dai versi della madre autorevole Sexton e precisata, nella parte seconda, da un ritratto della Sé al tempo in cui è cominciato il processo di rifacimento, quello che permetterà a una voce femminile di dire *io*:

Avevo allora le doppie punte ai capelli troppo lunghi,  
occhiali verdi, rulli di ciccio, zoccolacci pelosi  
quando non camminavo scalza sul ponte vecchio  
canticchiando gli intillimani o battisti. Ero allegra  
e bionda naturale e disperata e mi piaceva tanto studiare  
ogni letteratura. Stavo già diventando la mia musa. (IEA 38)

Fanno eco a questi alcuni versi del successivo “Sonettessa”:

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

Fiori rosa fiori di pesco in coro cantavamo,  
e fumavamo di nascosto nel bagno.  
Marta mia addio, sottovoce, cantavamo  
Non è Francesca, cantavamo sommesse.  
Volevamo tutte diventare poetesse. (IEA 42)

Il destino sembra coincidere con quello delle «morte di consunzione, di astenia o di parto», morte cioè per interdizione alla soggettività. D'altra parte - recita una terzina di *Sonettessa* - «Se non ci si fosse messo di mezzo/ il tormentone dell'amor cortese/ forse saremmo salve da un pezzo» (IEA 40). Ecco che il riconcepimento si configura come ricerca e processo aperto di rifondazione e ricostruzione del soggetto, che ha a che fare con il mondo della madre. La questione si farà chiara nei due componimenti dedicati esplicitamente alla maternità. Ma prima di passare a parlarne vale la pena fermarsi ancora su «Dei loro amori so tutto e non so niente», per notare, in primo luogo, la tensione all'*epos* che l'attraversa e che non si realizza, rovesciandosi di fatto nella parodia: la narratrice, volta alla celebrazione delle proprie origini mitiche, si affida ai dati rintracciabili in una «leggenda fotografica» (due ragazzi di buona famiglia nell'Italia del mitico *boom* economico, con «slancio d'incremento demografico»), ma a ogni passo denuncia la parzialità e l'incertezza delle proprie conoscenze («so tutto e non so niente»; «presumibilmente», «inconsapevolmente», «probabilmente» e «a parte questo/ non so altro» IEA 36-7), che diventano più solide solo quando il discorso riguarda il riconcepimento, rivendicato da una «me» che, resa oggetto, si mostra nell'atto di costruire l'epica della propria auto-fondazione come soggetto («altro fu il concepimento», «riconcetta, poi, altroché [...] e da me»; «da me rifatta»). Nella seconda parte il soggetto prende la parola più stabilmente in quanto autrice e, dopo le dichiarazioni d'intenti, disegna un proprio ritratto sullo sfondo di un passato mitico ma anche preciso e riconoscibile (la Firenze degli anni Settanta, con sottofondo musicale tra Intillimani, Battisti e il Guccini di *Eskimo* che riecheggia nel verso «Avevo allora le doppie punte ai capelli troppo lunghi»), per indicare infine in se stessa, con gesto paradossale quanto coerentissimo, la musa da invocare in avvio del suo poema di fondazione: «Stavo già diventando la mia musa» (IEA 38). È infine da notare che, in questo testo, al concepimento e alla gravidanza sono associate immagini legate al cibo, alla sua preparazione, al suo ingerimento o rifiuto. Se il riconcepimento è paragonato alla rielaborazione e reinvenzione in un nuovo piatto di cibo già preparato precedentemente, la relazione tra madre e figlia, dal punto di vista della seconda, è legata al divoramento e all'espulsione di cibo: «gravidanza vomitosa e vorace», quella della madre, che «mi trasformava in bignè, mi divorava e poi mi vomitava»; rifiuto «di esser vomitata» (IEA 37) è la risposta della figlia. Chi conosce il valore del nutrimento (assorbito avidamente o lentamente demolito, riassembleto o rifiutato) e la sua sostanziale identità con la lingua della poesia e con la costruzione della soggettività nell'opera di Lo Russo, non può non considerare queste metafore indizi attendibili di un legame profondo tra il mondo della madre e la possibilità di concepire un soggetto poetante (una voce) femminile.

Anche «(Maternità)» ha in epigrafe dei versi di Sexton; il loro ruolo per l'interpretazione di questo testo e dell'intero libro è decisivo, poiché completano il discorso sulla duplice nascita delle donne avviato in «Dei loro amori so tutto e non so niente»: «I, who never quite sure/ about being a girl, needed another/ life, another image to remind me». È assumendo su di sé la condizione di madre che può avvenire anche il riconcepimento di sé. Il poemetto racconta, infatti, l'accesso alla maternità: dal ricovero («per salvare da un parto prematuro la bambina che avevo dentro» e che «avevo conosciuto nell'eco») al parto, tra minacce d'aborto (per azione del «rettile di dentro», «l'interiore maschio perverso») e «quaranta contrazioni al giorno», in crocifissione tra due flebo verso l'estasi del processo creativo («lungo estenuante



## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

estatico il travaglio» IEA 45). La maternità, «dono di Dio a un'anoressica» (IEA 46), si realizza, infine, «a dispetto dell'ingombrante modello maschile», con il parto di un «corpo-voce femminile» (cfr. Sgavicchia): «Le regole della specie avevano regolarmente funzionato./ Regolarmente il rettile era stato schiacciato». Il momento della maternità coincide con la fondazione di un soggetto femminile che, per essere tale, deve specchiarsi in una figlia, ma il processo è minacciato dall'«introiezione coatta dello stereotipo maschile» (cfr. Sgavicchia) in tutte le relazioni matrilineari. «(Maternità)» è il racconto autobiografico di una gravidanza problematica ed è anche la raffigurazione allegorica di una altrettanto problematica creazione poetica, a partire dall'autorizzazione ad essere autrice. L'allegoria così allestita fa da fondamento a un'epica di fondazione di un soggetto-voce femminile, che è il presupposto perché il processo creativo si compia interamente. La madre si specchia nella figlia e la figlia nella madre: «infine figlia di me stessa e *dunque* madre» - è un verso del successivo «Maternità spirituale (filiazione partenogenetica)», dove il discorso si fa collettivo e coinvolge tutte le autrici, «belle mascherine di un Io/ che ancora gli tocca fare i conti col suo essere un Tu» (IEA 47). Vale – mi sembra – per *Io e Anne* quanto Bello Minciacchi ha osservato a proposito di *Poema 1990-2000*: «Se di autobiografia si tratta, e scopertamente, va intesa in senso proprio: scrittura di sé e del Sé che si riconosce, si individua» («L'epica della voce, l'epica della storia» 8). Questo libro, allora, assume una funzione strategica nel percorso artistico di Lo Russo, perché prepara l'allestimento di *Poema* e insieme ne prevede l'esito, ovvero, ancora con le parole di Bello Minciacchi:

liquidato infine il ruolo della donna oggetto di poesia e assunto quello di soggetto in quanto “fat-trice” di poesia, allora si è imposto d'obbligo, conclusivo, al termine d'un viaggio saturo d'esperienza e di scrittura, l'abbandono dello specchio paterno con tutte le sue lusinghe, e in sua vece la conseguente ricerca di un'immagine non riverberata, neppure in senso reattivo, oppositivo («L'epica della voce, l'epica della storia» 8).

### 4. *Sespersa* di Alessandra Carnaroli

Alessandra Carnaroli è una delle voci più interessanti e originali della poesia italiana recente. Figure di madri e relazioni matrilineari attraversano tutta la sua opera: da *Femminimondo* (con dedica «a chi ho preso la parola/ alle loro Figlie» 12) a *Elsamatta* (la cui protagonista, immobile nella condizione di figlia fino a ridurre la madre a «una federa», è interdetta alla maternità: «prolasso/ allutero/ senza neanche un figlio piccolino» 56) fino ai due libri del 2017: *Primine*, affollato di madri colte dallo sguardo di bambine con un destino stabilito da altri («mi sposero e avrò due figli/ più un aborto/ al terzo mese/ per dire che/ sono cose che capitano a/ molte/ in gravidanza» 21) e *Ex voto*, contenente una sezione di testi incentrati sul rapporto tra una figlia e una madre, a ruoli invertiti («Vado a comprarti la pappa in farmacia/ mamma/ che sei tornata/ bambina/ dalla mia pancia/ solo/ uno sforzo/ per girarti/ sul fianco:/ è una questione di/ addominali/ pure/ l'amore/ filiale» 23).

Ma è nel libro del 2018, *Sespersa*, che il tema della maternità diventa centrale. Il libro è dedicato «a quelle sempre figlie» e si apre con l'immagine di una perdita e di uno smarrimento d'identità:

s'è spersa  
come qualcosa  
di cui hai colpa  
persa la rotta  
segnata  
dalla prima donna  
a quattro zampe

## Figure della madre nella poesia del duemila Marianna Marrucci

nella foresta (S 15)

Questi otto versi compongono la prima strofa di un testo in tre parti distinte. Il tema è la mancata collocazione su un filo di eredità matrilineare che si fonda sulla capacità riproduttiva e che, andando a ritroso nel tempo, arriva fino alla «prima donna» della preistoria. Non ci sono riferimenti a un *io*; l'evento è dislocato alla terza persona («s'è spersa») e sviluppato in una similitudine con una seconda persona dal valore impersonale, in due versi («come qualcosa/ di cui hai colpa») dal duplice effetto. In primo luogo, infatti, i due versi introducono un tono allocutivo e confidenziale che convoca chi legge dentro la pagina, partecipe di un dialogo potenziale, o interprete, per spostamento empatico, della parte di chi *s'è spersa*, di cui accetta, dunque, la colpevolezza. Ma la similitudine, che dovrebbe sviluppare il primo nucleo di senso introdotto dall'*incipit*, istituisce un nesso tra l'aborto e la colpa, con l'effetto di allontanare, per straniamento, da quella stessa pagina che reclama partecipazione: non esistendo un nesso logico che metta in corrispondenza l'aborto spontaneo («s'è spersa») e la colpa, l'accostamento dei due elementi dentro una struttura che, nelle aspettative di chi legge, dovrebbe, invece, fondarsi sull'esistenza di un nesso, produce una stonatura, che ne mette in rilievo, insieme, l'infondatezza logica e il radicamento nel senso comune, evocato dal registro colloquiale che caratterizza la voce di questi versi. Carnaroli eleva al quadrato l'effetto di straniamento, facendo perno proprio sull'attivazione di processi empatici rispetto a una voce che fa eco a un senso comune la cui logica, appunto, è infranta dalla stessa struttura retorica (la similitudine) che dovrebbe confermarla. Chi legge è trascinato dentro l'esperienza dell'alienazione di sé per assimilazione e introiezione di logiche altrui.

La seconda parte di questo testo d'apertura contiene tre versi più lunghi organizzati in un distico e un verso isolato:

Ora antenne sulla mia testa  
e fertilup e radici di banano

per risalire la catena alimentare (S 15)

Rispetto alla prima parte, i versi sopra citati si presentano sotto il segno della continuità figurale - prosegue la metafora del disorientamento rispetto a una strada segnata da passaggi precedenti - ma anche della svolta narrativa - al disorientamento e alla perdita ora si pongono, infatti, dei rimedi: le «antenne sulla mia testa» e l'assunzione di integratori alimentari che promettono fertilità. L'obiettivo è un percorso all'indietro, verso lo spazio arcaico delle origini del *bios*, un percorso spinto da un'illusione di funzionalità biologiche indotte e amplificate da un prodotto dell'industria farmaceutica (il parafarmaco *Fertilup*). *Bios* arcaico e artificio industriale entrano in cortocircuito producendo una frizione e imponendo una relazione logica - di nuovo - impossibile; e tuttavia perseguita come viatico alla costruzione di una nuova soggettività.

La conclusione apre a un piccolo colpo di scena:

[da insetto sterile  
per il controllo  
delle specie dannose  
a lupa di roma] (S 15)

Sono versi che disegnano l'accadere di una metamorfosi, il passaggio da una specie animale a un'altra, entrambe allegorie di condizioni ben precise: dalla maternità negata per selezione naturale dell'«insetto sterile» alla maternità non biologica della lupa che allatta figli altrui e di un'altra specie. La trasformazione è inserita tra due parentesi quadre che creano un effet-

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

to di dislivello per cui questa parte finale acquista un grado di visibilità diverso rispetto a ciò che la precede: è qualcosa da espungere e insieme da recuperare rendendolo visibile sotto il taglio.

Le parentesi quadre tornano solo un'altra volta nel libro, di nuovo per contenere l'ultima parte di un testo tripartito. In questo secondo caso i versi tra quadre sembrano rispondere all'allocuzione che li precede:

a volte finiscono nello scarico manco ti accorgi  
torni dall'ecografista e non lo trovi  
più hai presente?

manca all'appello.

[lo scafista lo ha buttato durante  
il tragitto per non imbarcare  
acqua salvare la madre  
centinaia di vittime sul fondale  
come tesori di pirati  
scarpe lamette altri  
oggetti personali  
sotto sale] (S 48)

Il montaggio allestisce una similitudine implicita tra la perdita di embrioni, caduti impercettibilmente nello scarico, e le «vittime sul fondale», buttate giù «per non imbarcare/ acqua salvare la madre». Vengono messi in relazione, da una parte, l'aborto spontaneo per selezione ad opera della natura e, dall'altra, le vittime della migrazione, a centinaia sul fondo del mare insieme ai loro oggetti personali che si conservano «sotto sale». La salvezza della madre, prefigurata nell'immagine della traversata con centinaia di vittime, è proprio quella che l'ossessione per la maternità mette in secondo piano. Infatti la medicalizzazione della gravidanza e del parto tutela sopra ogni altra cosa il raggiungimento del traguardo, ovvero la nascita: la donna, con il suo corpo e con la sua soggettività, è sempre in secondo piano, in quanto tramite della prosecuzione della specie; mai soggetto. Il richiamo alla tutela della madre, inserito nell'immagine tra parentesi, sembra alludere alle ragioni fisiologiche di certi aborti spontanei (descritti nella parte precedente) e conferisce in tal modo un valore figurale a tutta la strofa conclusiva. Ma la sua funzione non si esaurisce qui. L'accostamento provoca anche un effetto straniante, dovuto alla sproporzione tra la mancata realizzazione della maternità biologica (espressa in un registro colloquiale e in una metrica sfilacciata, in cui i confini tra i versi sono segnalati solo dall'*enjambement* che taglia il flusso del discorso) e la tragedia delle centinaia di vittime della povertà e della disperazione che vengono evocate nei versi tra parentesi. L'accostamento straniante costringe a piegare il collo e a cambiare prospettiva, a guardare in maniera diversa alla maternità, a vedere tutta la violenza simbolica che è insita nella ricerca ossessiva di un figlio anche a costo dell'alienazione di sé e della propria relazione con il mondo in quanto soggetto. Le due strofe tra parentesi quadre hanno allora un ruolo decisivo all'interno del libro: dal loro interno si leva una voce fuori campo, che, rimettendo al centro della scena ciò che dalla scena, cioè dal campo del visibile, è stato rimosso, introduce uno sguardo altro, lungo e tagliente, sulla realtà.

Il titolo del libro, *Sespersa*, è il risultato dell'univerbazione della frase «s'è spersa» (secondo una modalità ricorrente nei testi di Carnaroli)<sup>14</sup>. Allude a uno spaesamento, interpretabile a

<sup>14</sup> Nella sua poesia Carnaroli tende a riprodurre, esasperandoli e straniandoli, alcuni tratti della scrittura digitale e digitata, a vari livelli. La scelta di una parola univerbata come titolo può essere intesa, per

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

vari livelli. E vi allude proprio mentre lo produce, con una fusione di parole che risulta spiazzante, perché crea arbitrariamente un'unità inedita, che viene percepita come elemento anomalo e straniero. L'espressione si riferisce all'aborto: ad essersi *spersa* è sia una futura figlia, che non è nata, sia la donna che non ha portato a termine la gravidanza. A smarrirsi, per effetto dell'aborto, è l'identità stessa della madre mancata, la quale, nell'impossibilità di percorrere il sentiero segnato da quelle che l'hanno preceduta, perde il proprio posto nel mondo. La tensione totalizzante verso la riparazione di sé dà luogo, però, a un ulteriore e più profondo spaesamento, fino alla spersonalizzazione e a un più radicale annullamento del soggetto. *Sespersa* racconta questa storia: dallo smarrimento iniziale all'alienazione e all'apparente lieto fine, che prefigura, proprio nei versi conclusivi, un posticcio «sequel/ di successo» (S 61), tanto posticcio da mettere in sospetto. In luoghi tutti interni e chiusi (la casa, lo studio medico, il reparto ospedaliero), va in scena una vera e propria ossessione della maternità: un insieme di pressione sociale, medicalizzazione spersonalizzante, coazione a ripetere dell'aborto («qualcosa che ho ritrovato/ sotto la poltrona/ ma senza vita» S 42), fino alla maternità «con controfigura» della procreazione assistita, da cui nascerà una figlia con due madri, «una che ama// una che si rifiuta» (S 61). Carnaroli preme sul pedale dei doppi sensi e degli accostamenti strani («la macchinetta tuc ringo acqueferme o gassate/ acque spezzate dal travaglio/ iniziato ma/ per sbaglio»), per lasciar emergere i vuoti di senso e le storture di un'identità femminile nutrita di un immaginario in cui campeggia «la grande pancia» (S 44) e ogni aspetto della vita è funzionale all'obiettivo della (ri)produzione. Le funzioni mentali arrivano a coincidere con quelle dell'apparato riproduttivo:

devo pensare a questa cosa di stimolare  
le mie ovaie alla produzione  
come gallina  
covo nel letto  
immobile ai rumori di tram  
frigorifero  
gatto nella sabbiera

mi alzo solo per beccare (S 46)

La ricerca totalizzante della maternità divora lo spazio, i movimenti e le percezioni; la conseguenza è la riduzione del soggetto alla funzione di un organo e la sua regressione alla condizione deprivata di gallina in un allevamento: uno strumento per la (ri)produzione, da altri voluta e gestita.

Il processo di spersonalizzazione e destrutturazione raggiungerà l'apice in una serie di testi che precedono il *lieto fine*. Sono cinque, in particolare, quelli che segnano le tappe di questo percorso verso il gran finale di una maternità indotta dalla scienza.

Il primo è uno dei più lunghi del libro (S 50): venti versi di misura variabile, per quattro strofe di dimensioni irregolari (sette, sei, due, quattro versi) e un verso finale isolato. All'irregolarità metrica fanno da contraltare la ripetizione di un *incipit* dal valore quasi formulare, da cui si leva una disperata e irrisolta tensione deittica («tutta questa concentrazione di ogni nervo/osso», «tutto questo osservare perdite bianche», «tutto questo essere ovaio e tuba», «tutto questo essere parete»). La ricerca di un parallelismo e di una quadratura del cerchio, così esibita dalla deissi, si traduce nella messa in forma di una coazione a ripetere il fallimento, fino

esempio, come un'allusione a uno strumento della comunicazione su Twitter, ovvero l'hashtag, un tag di superficie che «consente di marcare il tema dell'enunciato con strumenti iconici e non linguistici» (Palermo 97).

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

alla caduta indicata dal breve verso finale isolato: «o crollo». Allora il crollo finale è da intendersi, anche, come uno sgretolamento progressivo del soggetto, nonostante il reiterato tentativo di ancoraggio che le strofe precedenti mettono in scena, proprio mentre si racconta l'interdizione alla maternità sulla «rotta/ segnata/ dalla prima donna» e la ricerca di una riparazione che, riducendo l'io a «organo riproduttivo senza suono», esclude la possibilità stessa di una soggettivazione e di una voce autonoma.

Il passo ulteriore è il soggetto femminile post-umano, l'io madre robot:

dono il mio corpo alla scienza  
del ginecologo luminare  
in fecondazione assistita  
nel senso che da sola non ce la puoi fare  
non sei capace  
di proseguire la specie  
umana  
sei fantascientifica

come un robot giapponese anni ottanta  
allatterò sparando tette sulla culla (S 53)

Il programma di diventare una madre robot è una risposta coerentemente paradossale alle pressioni sociali, alla rimodulazione in atto di stereotipi legati a un immaginario dominato dalla prospettiva patriarcale, per cui «femminilità e maternità collassano l'una sull'altra» mentre la madre coincide con la «donna procreatrice, che ne fa la partner ideale della sperimentazione della scienza medica, tutta focalizzata sul successo delle pratiche inseminative» (Fraire 32, 35). L'accostamento tra l'espressione di ambito medico «fecondazione assistita» e la sua interpretazione in un'ottica giudicante, che il registro colloquiale induce a ricondurre al senso comune («nel senso che da sola non ce la puoi fare/ non sei capace/ di proseguire la specie/ umana»), mette in relazione due diverse intenzioni di senso, le quali si rifrangono l'una sull'altra dentro la parola del soggetto, che così, proprio lasciandosi attraversare dalle parole altrui, trova uno spazio interstiziale per l'emersione di una voce autonoma, una sorta di «*in-between*», di «terzo spazio» (cfr. Bhabha) da intendere come scenario di fondazione di una nuova voce. Lo stereotipo della donna sterile e colpevole viene spinto fino alle estreme conseguenze logiche dell'uscita dalla condizione umana, per effetto dell'incapacità di svolgere autonomamente la propria funzione «di proseguire la specie». Ma è proprio su questa uscita, che taglia di netto il filo matrilineare (forse per ricostituirlo su basi nuove), che fa perno la possibilità di rifondare una soggettività femminile insieme a un'idea di madre.

Il paradosso della riduzione del corpo a macchina, spingendo sul pedale dell'alienazione, produce una separazione e un mancato riconoscimento, dunque l'uscita dallo stereotipo, nel momento in cui questo, parodizzato, si mostra in quanto tale:

fatigo a riconoscermi  
in questo lavoro di macchina  
a motore  
anche il sesso è meccanico  
nel senso di uno che si mette sotto  
e chiava (S 60)

L'immagine allude al lavoro di riparazione del motore di una macchina riproduttiva in panne. L'ambiguità che investe la parola «meccanico» (interpretabile sia come aggettivo sia come sostantivo) affida all'eros un compito di riparazione della funzione primaria della mac-

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

china, ovvero la riproduzione. Il corpo-macchina, aperto per l'analisi del guasto e la rimessa in moto artificiale, diventa un luogo di lavoro:

Sono brava a dissociarmi  
dal mio corpo  
che è diventato mezzo  
di procreazione assistita  
luogo di lavoro  
per medici e infermieri (S 61)

La possibilità di ricostruire una soggettività femminile si fonda sulla separazione tra un'istanza soggettiva e un corpo divenuto macchina, strumento per la procreazione e tavolo di lavoro per una medicalizzazione asettica e pervasiva. Ma la riduzione del corpo della donna a mezzo di procreazione, con l'implicita interdizione alla soggettività, accomuna, sul piano simbolico, il senso comune che associa l'aborto a una colpa e la medicalizzazione del concepimento, la maternità spontanea e quella indotta. Non per caso, una volta conquistata la postazione di madre, per il soggetto-oggetto femminile si prepara un'esistenza fatta a pezzi, chirurgicamente separati e disseminati: «mi farò in quattro/ pezzi di me cucineranno altri/ torneranno/ in fretta al lavoro altri si metteranno in/ forma starò» (S 65). Ma l'ostentata capacità di dissociarsi dal corpo alimenta l'esibizione della violenza simbolica, comunque operata sull'identità, e rende possibile l'idea della ricostruzione di una soggettività – («mi ero persa/ e sono stata/ ritrovata/ dalla storia umana») (S 68) – possibile proprio perché accetta di installarsi dentro una forma destrutturata.

La lingua di questo libro è deprivata, amputata, abortita, come la voce che la modula. Un esempio: «menomale ricordata di indossare» (S 23), dove la *menomazione* del predicato (quasi prefigurata per paronomasia da «menomale») spersonalizza, rendendolo indefinito, il soggetto dell'azione di ricordare. È una lingua per la registrazione rapida di banali azioni quotidiane su «un post it giallo», da cui si muove la minaccia di «una nuova visita di controllo/ utero collo» (S 22); e ancora, più avanti: «domani visita/ di controllo/ sul mio/ corpo» (S 36). La ricorrenza della parola «controllo» in associazione a «corpo» dentro strutture linguistiche amputate e manchevoli restituisce le difficoltà di una soggettivazione che deve passare per la relazione matrilineare, ma può farlo solo liberandosi del fantasma della maternità, a partire dall'indicazione delle parole che ne esprimono l'interdizione colpevolizzante: «utero retroverso è una parola senza forma» (S 28); «il ginecologo professionale chiede/ [...] mi concentro sulle penne bic la fede al dito d'oro giallo/ i capelli che si pettina con la mano all'indietro/ l'asta dell'occhiale che pende a sinistra le parole/ aborto mese rischi stimolazione» (S 45). L'apertura delle possibilità fonico-semantiche (ovvero delle potenzialità poetiche) di una parola è al centro di un testo in cui una voce insegue e aggira quella stessa parola (senza mai afferrarla nella pronuncia) attraverso una lunga perifrasi:

questa parola onomatopeica come ribollire  
che sa di metallo e lama  
quindi coltello  
usato per grattarmi la pancia  
come se sono sotto una palma  
ed ozio (S 29)

La lingua del soggetto, incapace di dare un senso alla maternità mancata, è la risultante di una privazione di sintassi (ovvero della capacità di dare un ordine al mondo), per effetto del dominio patriarcale, ma è l'unica disponibile per chi non può farsi voce autorevole sopra le altre e dalle parole degli altri si lascia letteralmente invadere.

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

E se in generale le parole altrui assediano il soggetto per alienarlo, quelle della madre («acqua nella pancia si diceva una volta si moriva/ magra consolazione di mia madre»), l'unica con un'identità riconoscibile, lo riconfigurano in un assetto relazionale, collocandolo in una solidarietà fondata sulla comune esperienza dell'aborto e su una comune difformità rispetto al modello della donna procreatrice («succede a molte donne/ mia madre tre volte/ una sorella/ si è spersa/ al quarto mese è peggio/ la morte in culla la nascita morti» S 47). Il tentativo di aderire a quel modello a ogni costo fa emergere tutta l'alienazione che questo comporta, mentre i «generi di conforto» e le «parole preconfezionate» della madre, portatrice del «linguaggio popolare memore della tremenda prossimità di vita e morte, delinea un contesto dove la solitudine e la reificazione non regnano più incontrastate» (Janeczke 11), lasciando intravedere la possibilità di rifondare una relazione tra madre e figlia capace di produrre senso.

### 5. Un epos di fondazione? Alcune considerazioni finali

Una delle questioni fondamentali della poesia italiana più recente riguarda il nodo del soggetto. La ricerca di nuove forme di soggettività e di nuovi scenari di fondazione dell'identità, tra luoghi urbani e suburbani e non luoghi claustrofobici e carcerari, tra ambienti realistici e spazi virtuali, talvolta quasi alieni, sospesi tra un passato primordiale e un futuro post-umano, viene in primo piano. Nella poesia del nostro secolo emergono nuove soggettività, «individualità liriche lacerate e dislocate» (Testa I. 3). «Alle difficoltà del soggetto lirico tradizionale», ha scritto Gianluigi Simonetti, «fa da contraltare, nell'epoca del narcisismo di massa e delle reti sociali, una proliferazione inaudita di testimonianze soggettive, però prive di forma, di spessore, di verticalità». La situazione chiede di rifondare il soggetto, azzerandolo o trasformandolo in un io «ad assetto variabile» (196). È in questo scenario che si colloca, con delle specificità che si riverberano sul panorama complessivo, la ricerca di un confronto con la figura della madre, inteso come passaggio indispensabile alla fondazione di una voce femminile e alla costruzione di nuove soggettività in poesia. Se letta in questa chiave, la netta prevalenza, nel panorama italiano, di poesie incentrate sulla figura della madre dal punto di vista di una figlia rispetto a quelle «scritte da madre su figlia» (dato che distingue la poesia italiana da quella in lingua inglese) è assai significativa: «posizionarsi rispetto alla madre» (Porstner 174), infatti, è la prima indispensabile mossa per prendere la parola. Nei tre libri qui presi in esame emergono tanto un'urgenza quanto un'oggettiva difficoltà di parlare della dimensione materna, di indicare madri autorevoli, nonché di vestire i panni, simbolici e non solo biologici, della madre.

Tiziana de Rogatis ha proposto una lettura dei primi tre romanzi di Elena Ferrante<sup>15</sup> come unico e ininterrotto discorso sulla soggettività femminile e ha mostrato come la struttura rituale che li informa illumini «un tratto decisivo della soggettività femminile contemporanea: il fantasma del materno». I tre romanzi mettono in scena una metamorfosi che si inverte generando «un modulo dell'esperienza che attraversa e rielabora l'eredità del materno senza farsi interamente abitare da esso» (72). Se «nei riti fondativi della civiltà occidentale il materno è ciò da cui il maschile deve separarsi» attraverso un rito di purificazione, nei tre romanzi di

<sup>15</sup> *L'amore molesto* (E/O, 1999); *I giorni dell'abbandono* (E/O, 2002); *La figlia oscura*, E/O, 2006). Mi riferisco in particolare a due lavori della studiosa: de Rogatis, «Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* di Elena Ferrante» e il più articolato de Rogatis, «*L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* di Elena Ferrante: riti di passaggio, cerimoniali iniziatici e nuove soggettività».

## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

Ferrante «la parabola narrativa è quella di uno sprofondamento nella madre, e poi di una riemersione da lei», con un rito radicalmente opposto a quello della codificazione maschile: un rito di contaminazione, fondato sulla «capacità di collocare l'impuro al centro della propria identità sprofondando nella madre per poi riemergere da lei» (85-88). I libri di Biagini, Lo Russo e Carnaroli disegnano traiettorie per certi versi affini, che attraversano l'eredità matrilineare per rielaborarla mentre se ne separano: in questo percorso il soggetto si espone alla destrutturazione per (ri)fondarsi dentro una forma destrutturata. Nel libro di Biagini il ricorso insistito all'*enjambement* (che separa e così sposta il *focus* sulla relazione) e ai segni della deissi (manifestazione mediata di un io in cerca di individuazione attraverso la relazione) contribuisce a delineare un movimento (e una temporalità) che può essere lineare solo conservando un legame con la forma ciclica, solo tornando indietro per immergersi nel mondo della madre e staccarsene rielaborando quel mondo e la propria soggettività. *L'ospite* mette in scena un rito di contaminazione estrema: una matrifagia che tende a collassare verso l'autofagia. E se il matricidio letterale si coniuga al bisogno distruttivo e autodistruttivo di «nascere da se stesse annientando ogni traccia dell'origine» (de Rogatis, «Ripensare l'eredità delle madri» 88)<sup>16</sup>, la matrifagia allestita da Biagini consiste nell'eliminazione di quella stessa origine, ma nutrendosene. L'approdo è l'emersione di una voce e di un'identità rimodulate: ne è figura il ricorso a un'altra lingua. In *Io e Anne* l'immagine del ri-concepimento di sé, veicolata dalla metafora delle «penne strascicate», si colloca dentro una cornice determinata dalla duplicazione e dal rispecchiamento: è una ricostruzione di sé che si configura come seconda nascita, duplicando e rielaborando la prima; il filo matrilineare non viene tagliato, ma ripercorso e riavvolto. L'esito dell'immersione nella dimensione materna messa in scena da Lo Russo è una partenogenesi («figlia di me stessa e dunque madre») che culmina verso la fondazione di una soggettività femminile plurale («tutte noi»), di un «sé collettivo»<sup>17</sup>. In *Sespersa* l'aborto della sintassi è figura di un'esposizione alla violenza simbolica, di segno patriarcale, rappresentata dall'ossessione per la maternità intesa come riproduzione, che viene però guardata attraverso lenti straniate e alienate, finché la *quête* si risolve nell'allestimento parodico di una maternità con *controfigura*, esito ultimo di una tendenza al rovesciamento semantico che, mostrando di colpo la polisemia, produce l'effetto di spostare la prospettiva oltre, di incrinare la superficie liscia degli stereotipi, aprendo alla possibilità di una diversa idea di madre e, con questa, di creatività e autorialità femminile.

A diverse gradazioni, tutti e tre questi libri sembrano collocarsi nello spazio tra due poli: la ricerca di una possibilità lirica compiutamente *epidittica* (cfr. Culler),<sup>18</sup> proprio mentre si fa sede d'espressione di nuove soggettività dislocate e plurali, e un modo che non esiterei a definire *epico* e che posiziona la ricerca delle tre autrici sul terreno (ampio e variegato) di un nuovo, ipercontemporaneo, *epos* di fondazione. In gioco c'è la costruzione di un soggetto femminile autorevole proprio in quanto relazionale, collettivo e transpersonale. E il percorso di assorbimento e rielaborazione dell'eredità matrilineare, che punta all'assunzione di una

<sup>16</sup> de Rogatis fa riferimento alla distinzione tra matricidio letterale e matricidio simbolico secondo Melanie Klein e Julia Kristeva.

<sup>17</sup> È certamente significativo che Lo Russo, anche come critica e teorica, abbia sostenuto in diverse sedi la valorizzazione di un canone femminile di impianto poematologico nella letteratura italiana a partire dal secondo Novecento di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli. Ricordo, tra i suoi scritti, «Il canto della libellula», il contributo critico-teorico e autoeseggetico «Il (dis)Sacrato Poema» e il Manifesto politico-letterario, firmato con Daniela Rossi, «Fragili guerriere poepiche». Si tratta di un terreno in buona misura da esplorare. Tra le prime risposte a questa sollecitazione segnalo quella di Florinda Fusco.

<sup>18</sup> Facendo riferimento alle tesi di Jonathan Culler, Paolo Giovannetti ha spiegato che definire *epidittica* la poesia significa «riconoscere tanto la natura di avvenimento collettivo condiviso, quanto la capacità di asserire qualcosa intorno alla vita» (Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila* 21).



## Figure della madre nella poesia del duemila

Marianna Marrucci

nuova e più ampia prospettiva del materno, è insieme premessa e figura della fondazione di una voce femminile in poesia.

### 6. Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Einaudi, 1979.
- Bhabha, K. Homi. *The location of culture*. Routledge, 1994 (*I luoghi della cultura*, Meltemi, 2001).
- Bello Minciocchi, Cecilia. "L'epica della voce, l'epica della storia." *Poema 1990-2000*, di Rosaria Lo Russo, Zona, 2013, pp. 3-8.
- . Recensione a *L'ospite*, di Elisa Biagini, *Semicerchio*, nn. 30-31, 2004, pp. 131-132.
- Biagini, Elisa. *L'ospite*. Einaudi, 2006.
- . *Poeti degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, a cura di Vincenzo Ostuni, Ponte Sisto, 2011, p. 64.
- Brogi, Daniela. "Per un nuovo racconto di formazione." *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Daniela Brogi et al., Del Vecchio, 2017, pp. 9-19.
- Camboni, Marina. "Disarmonia perfetta'. Polilinguismo e transnazionalismo nella poesia sperimentale contemporanea." *Incontri transnazionali. Modernità, poesia, sperimentazione, polilinguismo*, a cura di Marina Camboni e Renata Morresi, Le Monnier, 2005, pp. 9-34.
- Carnaroli, Alessandra. *Elsamatta*. ikonaLibër, 2015.
- . *Ex voto*. Oèdipus, 2017.
- . *Femminimondo*. Polimata, 2011.
- . *Primine*. Edizioni del verri, 2017.
- . *Sespersa*. Vydia, 2018.
- Cortellessa, Andrea. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*. Fazi, 2006.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.
- D'Achille, Paolo. *L'italiano contemporaneo*. Il Mulino, 2010.
- De Rogatis, Tiziana. "L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante: riti di passaggio, cerimoniali iniziatici e nuove soggettività." *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di Michela Prevedello e Sandra Parmegiani, SEF, 2019, pp. 99-120.
- . "Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* di Elena Ferrante." *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Daniela Brogi et al., Del Vecchio, 2017, pp. 71-91.
- Fortini, Franco. "Verso libero e metrica nuova." *Saggi italiani*, vol. I, Garzanti, 1987.
- Fraire, Manuela. "All'origine la procreatrice." *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Daniela Brogi et al., Del Vecchio, 2017, pp. 31-42.
- Fusco, Florinda. "La nascita del canone femminile." *l'Ulisse*, n. 15, 2012, pp. 199-202.
- Giovannetti, Paolo. *La poesia italiana degli anni Duemila*. Carocci, 2017.
- . *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*. Carocci, 2005.

Figure della madre nella poesia del duemila  
Marianna Marrucci

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen, 1985.
- Irigaray, Luce. *Sexes et parentés*. Les Editions de Minuit, 1987 (*Sessi e genealogie*. Baldini Castoldi Dalai, 2007)
- Janeczek, Helena. Introduzione. *Sespersa*, di Alessandra Carnaroli, Vydia, 2018, pp. 7-12.
- Lo Russo, Rosaria, e Daniela Rossi. *Fragili guerriere poepiche. Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista* (gennaio 2011). *alfabeta2*, marzo 2011, <https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche/> Accessed February 2020.
- . "Il canto della libellula." "Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo." *Per Amelia Rosselli*, a cura di Caterina Verbaro, Rubbettino, 2008, pp. 98-143.
- . "Il (dis)Sacrato Poema." *l'Ulisse*, n. 15, 2012, pp. 173-98.
- . *Io e Anne. Confessional poems*. d'if, 2010.
- . *Poema 1990-2000*. Zona, 2013.
- Magazzeni, Loredana. "Nella scia." *Matrilineare. Madri e figlie nella poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*, a cura di Loredana Magazzeni et al., La Vita Felice, 2018, pp. 13-20.
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Editori Riuniti, 1991.
- Palermo, Massimo. *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*. Carocci 2017.
- Porstner, Brenda. "Sguardi: indietro e avanti." *Matrilineare. Madri e figlie nella poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*, a cura di Loredana Magazzeni et al., La Vita Felice, 2018, pp. 173-78.
- Sgavicchia, Siriana. "Contro il tormentone dell' 'amor cortese'. Dialogo poetico tra Rosaria Lo Russo e Anne Sexton." *Il caffè illustrato*, n. 57, 2010, <https://rosarialorusso.wordpress.com/tag/identita-femminile/> Accessed February 2020.
- Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. il Mulino, 2018.
- Testa, Enrico. "La mutazione lirica." *l'Ulisse*, n. 11, 2008, pp. 2-3.
- . *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Bulzoni, 1999.
- Zatti, Sergio. *Il modo epico*. Laterza, 2000.
- Zublena, Paolo. *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, Treccani Magazine, 2009 [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/poeti/zublena.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html). Accessed February 2020.